

LA IMAGEN DEL MONARCA EN LA COMEDIA *EL VILLANO EN SU RINCÓN*

Si observamos, aunque tan sólo sea de manera sumaria, la variedad de las interpretaciones que se han publicado en la crítica actual sobre el significado de una de las comedias ahora más conocidas y estudiadas de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, parece que todavía posee validez el comentario formulado por Marcel Bataillon hace ya más de sesenta años: “El tema fundamental resiste”. La mencionada variedad viene motivada, además de por otros posibles factores, por la compleja significación de la curiosa condena (¿o recompensa?) del protagonista que da título a la comedia, Juan Labrador, obligado a ver al rey durante el resto de su vida, cuyo argumento explicaba el hispanista francés como una “diversión aristocrática” porque: “El aristócrata es sincero cuando se entrega a la nostalgia de la vida sencilla”¹.

Desde casi el final del acto primero, la anomalía del tema fundamental proviene de la declaración hecha pública por Juan Labrador en un epitafio, esculpido antes de su muerte en la iglesia de su villa (Belflor o Miraflor) cercana a París, en el que

¹ M. BATAILLON, “*El villano en su rincón*” [1949], en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, Taurus, Madrid, 1989, t. 2, pp. 283 y 287. De aquí en adelante, las citas del *Villano en su rincón* remiten a la edición de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1987; entre paréntesis, señalo el número de versos. Por otra parte, agradezco a Esther Gómez-Sierra sus comentarios sobre una versión preliminar de estas páginas, redactadas dentro de una investigación más amplia sobre la sociedad cortesana en las comedias de Lope de Vega que estoy llevando a cabo entre los proyectos y actividades del Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE) de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por José Martínez Millán, a partir de la convocatoria de proyectos de investigación (HAR 2009-12614-C04-01) financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

afirma que su máximo ideal sería morir sin haber visitado la corte ni haber visto al monarca: “Yace aquí Juan Labrador, / que nunca sirvió a señor / ni vio la Corte, ni al Rey” (vv. 735-738). La lectura del epitafio, tras la llegada casual del rey de Francia a la iglesia, será el detonante del conflicto que enfrentará a los dos personajes principales del drama: el villano y el monarca, junto con los respectivos modos de vida que personifican en torno a la tradicional oposición corte-aldea.

A propósito del desenlace de la comedia, cuando el monarca francés ennoblece al hijo de Juan Labrador, financia la dote de su hija y nombra al villano “mayordomo del Rey; / que me has de ver, por lo menos, / lo que tuvieres de vida” (vv. 2949-2950), la pregunta inevitable que debemos formularnos se refiere a la significación que adquiere tan curiosa condena, o escarmiento, en un contexto político determinado por las relaciones sociales propias de las monarquías del Antiguo Régimen en el cual la concesión de un cargo semejante debería ser entendida como un privilegio reservado a unos pocos. Sin embargo, aunque se muestra en todo momento como un súbdito fiel, dispuesto a sacrificar sus bienes materiales si el monarca así lo ordena y dispuesto también a entregar para servicio del rey a sus dos hijos, deseosos de vivir en la Corte, Juan Labrador persiste hasta el final de la comedia en su negativa: “Porque morir en mi rincón quisiera” (v. 2783).

Más allá de la comicidad del argumento y de que pueda estar concebido como un *divertimento* cortesano, según quería Bataillon de acuerdo con su propia lectura de la comedia, están implicadas diversas cuestiones de mayor alcance en la compleja interpretación de la misma porque, junto con el poder que ejerce el rey sobre sus vasallos o, si se prefiere, súbditos, coexiste un problema político originado por la “envidia” que, como reconoce Ludovico en varias ocasiones, despierta en él la actitud de un villano tan amante de la vida retirada y, por tanto, opuesto a la vida cortesana que representa el monarca.

De hecho, hay evidentes alusiones en el texto de la comedia a la tradición clásica sapiencial y apotegmática que opone la felicidad contemplativa del sabio a la ambición de los gobernantes, derivada tanto del poder político como de la posesión de sus riquezas. Por ejemplo, a propósito de la vida retirada que lleva Juan Labrador en su aislamiento voluntario de la corte, recuerda el rey Ludovico la conocida anécdota del encuentro del emperador Alejandro con el cínico Diógenes:

que ya por él y por mí
pudiera decir mejor
lo que de Alejandro Griego
y Diógenes: el día
que le vio, cuando tenía
casa estrecha, sol por fuego,
dijo que holgara de ser
Diógenes, si no fuera
Alejandro; y yo pudiera
esto mismo responder
y con ocasión mayor,
porque, a no ser Rey de Francia,
tuviera por más ganancia
que fuera Juan Labrador
(vv. 2265-2277).

No menos conocida dentro de la tradición humanística, a partir de un pasaje de la Historia de Heródoto adaptado por numerosos autores desde la Antigüedad grecolatina (Luciano, Plutarco, Cicerón) y a través de la tradición sapiencial (Diógenes Laercio, Valerio Máximo) que llega hasta el Renacimiento, resulta ser la famosa entrevista que mantienen Solón, uno de los siete sabios, y el rey de Lidia, Creso, cuando debaten sobre la felicidad humana; episodio al que alude en esta ocasión Finardo, un cortesano del círculo del rey: “Ansí cuentan el suceso / de Solón y del rey Creso” (vv. 1025-1026)². A lo que replica Ludovico:

Muy diferente ha de ser;
que el Filósofo juzgó
de otra suerte al rey de Lidia;
y yo tengo a un hombre envidia,
por ver que me despreció
(vv. 1027-1031).

² Como ha señalado VICTOR DIXON, “*Beatus... Nemo: El villano en su rincón*”, las «polianteas» y la literatura de emblemas”, *Cuadernos de Filología*, 3 (1981), p. 290: “Nos está recordando que, según Herodoto, el célebre filósofo, preguntado por el rey más opulento de la antigüedad si existía otro hombre más dichoso, respondió que sí: Telo de Atenas, o bien Cleobis y Bitón. Creso era muy rico, pero Solón no podía considerarle dichoso hasta oír que había terminado bien su vida”. Cuando Ludovico menciona al Filósofo por antonomasia, se refiere a Aristóteles: *Moral a Nicómaco*. A propósito de la conocida anécdota protagonizada por Alejandro y Diógenes, M. VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Presses Universitaires du Mirail-France-Iberie Recherches, Toulouse, 1990, pp. 591-651, analiza “le complexe de Diogène” aplicado a la conducta de Juan Labrador.

En *El villano en su rincón*, a diferencia de lo que ocurre en el episodio derivado de Heródoto, no triunfa la postura intelectual que defiende el sabio con “complejo de Diógenes”, sino que se impone la voluntad del monarca. Mientras Solón vence a Crespo en su debate sobre la felicidad humana, Juan Labrador es derrotado en su máxima aspiración de vivir aislado de la Corte, porque el rey le nombra mayordomo a pesar suyo, lo que hace que al final de la comedia sea el villano filósofo, y no el rey en una clara inversión del planteamiento clásico, quien tenga que reconocer la verdad de la sentencia atribuida a Solón cuando afirma: “Ya declina conmigo la fortuna / porque ninguno puede ser llamado / hasta que muere, bienaventurado” (vv. 2452-2454).

Por otra parte, la queja del villano se relaciona con el tópico de la fortuna mudable que, como ha estudiado Jesús Gutiérrez, está muy presente en el subgénero de las comedias de privanza: “confluencia entre una tradición o tópico literario y una realidad histórica concreta e inmediata”³. En relación con el contexto político del *Villano*, Halkhoree postuló una lectura histórica directa de la ficción teatral deduciendo la existencia de críticas solapadas hacia la carrera de Rodrigo Calderón, hechura del duque de Lerma durante cuyo gobierno pudo escribir su comedia Lope, si bien la fecha de composición es variable (1611-1616); fue compuesta, en todo caso, durante el reinado de Felipe III⁴.

Aunque en el texto de la comedia no se puede documentar de manera indudable una correspondencia histórica con la situación real del valido en la Corte de los Austrias, podemos

³ La “*fortuna bifrons*” en el teatro del Siglo de Oro, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975, p. 8.

⁴ P. HALKHOREE, “Lope de Vega’s *El villano en su rincón*: An emblematic play”, *RNo*, 14 (1972), pp. 141-145. Las fechas de las comedias de Lope entre paréntesis remiten al fundamental catálogo de S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 266-267, quienes para *El villano* se inclinan por precisar la fecha en el año 1611. Por su parte, M. Bataillon, aunque primero pensó que se había compuesto con motivo del casamiento por poder del futuro Felipe IV (1612), retrasó luego la datación hasta 1615, año del doble matrimonio por el que Ana de Austria se convierte en reina de Francia e Isabel de Borbón, en reina de España. El hispanista francés cree ver una alusión al intercambio de ambas damas, que se realizó en la frontera hispano-francesa, en la conversación que mantienen durante el acto tercero (vv. 2486-2529) Ludovico y su Almirante a propósito del inminente viaje de la Infanta.

suponer que en el nombramiento de Juan Labrador como mayordomo, obligado por tanto a vivir en la Corte del imaginario rey de Francia en la que se ambienta el conflicto, el espectador de aquella época pudo percibir un contraste evidente con la desmesurada ambición que caracterizaba a los nobles consejeros de Felipe III para disfrutar a toda costa de su privanza y de la cercanía física al rey, acaparando los cargos próximos a su majestad. En referencia al desenlace del *Villano*, afirma Esther Gómez-Sierra sobre el ascenso de Juan Labrador: “El mensaje político de la resolución final queda claro: sólo puede ser buen consejero, cortesano o valido precisamente aquel que *no desea* serlo, pues se verá libre de ansiedades jerárquicas y ambiciones cegadoras”⁵.

Por su parte, será el propio hijo de Juan Labrador, Feliciano, quien invoque a la fortuna aludiendo a las riquezas de su padre: “a quien ha subido / la fortuna a gran caudal” (v. 1187); más tarde insiste: “Pues de esa manera fue / con mi padre la fortuna, / pues no sé yo cosa alguna / que no le haya dado y dé” (vv. 1196-1199). Lo curioso es que, cuando Juan Labrador recibe su nombramiento en la Corte, éste se lamenta con el tópico motivo de la fortuna adversa: “Ya declina conmigo la fortuna” (v. 2452). También la hija del villano, Lisarda, invoca a la fortuna cuando se refiere, en la intriga secundaria de la comedia, a sus amores con el mariscal Otón: “cuya grandeza conquistar pretendo. / Fortuna, a tus debates me encomiendo”, antes de recordar la imagen habitual de la fortuna, mudable como una rueda: “que no es dicha volar hasta tu cielo, / sin clavo firme que tu rueda pare” (vv. 2709-2710 y 2718-2719).

La acción secundaria de tipo amoroso remite a situaciones típicas tanto en las comedias de privanza como en las palatinas, cuando un cortesano intriga para conservar el amor de su dama sin contravenir el deseo que tiene el monarca de conquistarla. En *El villano*, Otón cree equivocadamente que el rey desea a Lisarda, por lo que a lo largo de la comedia existe una comicidad que resulta de los celos infundados del mariscal (vv. 941-942), acentuados tras el equívoco encuentro del rey en casa de Lisarda al final del Acto segundo (vv. 1969-2010). Aun cuando Otón persiste en sus sospechas hasta casi el final de la comedia (vv. 2305, 2550-2561), provocando el comentario iróni-

⁵ “«Y el rey en el suyo»: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y algunos momentos de su pasado y su futuro”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos-RESAD, Madrid, 2006, p. 84.

co de Ludovico: “Mucho, amor, con celos corta / embótate un poco el filo” (vv. 2774-2775), será el propio rey quien facilite el matrimonio del mariscal con la hija el villano.

A pesar de la posible debilidad del monarca, ya desde el mismo sentimiento de “envidia” que manifiesta sentir por el villano filósofo, en el desenlace de la comedia queda fortalecida su imagen como gobernante que ejerce personalmente el poder tanto sobre consejeros (Otón) como sobre vasallos (Juan Labrador y sus hijos), hasta el punto de que su función queda asimilada a la del sol, con una metáfora habitual en la tradición emblemática: “Mira al Rey, Juan Labrador; / que no hay rincón tan pequeño / adonde no alcance el sol. / Rey es el sol” (vv. 2906-2909)⁶. Por lo tanto, dentro del universo de ficción que es la comedia, y de acuerdo con sus propias convenciones genéricas, existen marcadas implicaciones políticas en el conflicto que enfrenta a Juan Labrador con el imaginario rey de Francia. Hay, además, una oposición básica entre los respectivos modos de vida que representan el monarca y el villano: el de la sociedad cortesana gobernada por la etiqueta y el de la libertad individual que posee el rico labrador, asociada al mundo campesino.

Aunque normalmente *El villano en su rincón* se estudia agrupada con otras “comedias de ambiente rústico” protagonizadas por personajes pertenecientes a la categoría del “villano digno”, presenta también características en común con las comedias palatinas en cuanto la ambientación del conflicto fuera de España, sin claras precisiones temporales, lo que permite al comediógrafo una mayor libertad en el tratamiento de los “amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio”, según comenta Weber de Kurlat⁷. En

⁶ La comparación ya la utiliza con anterioridad Juan Labrador para explicar su deseo de no ver al rey: “Servirle y no verle quiero, / porque al sol no le miramos / y con él nos alumbramos, / pues tal al Rey considero” (vv. 511-514). También la emplea Lisarda en un sentido positivo (vv. 2722-2727).

⁷ “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. M. Chevalier, J. Pérez y N. Salomon, Université de Bordeaux III, Bordeaux, 1997, t. 2, p. 871. Como afirma N. SALOMON (*Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. B. Chenot, Castalia, Madrid, 1985, p. 634): “la novedad en algunas comedias de ambiente rústico estriba precisamente en el hecho de que la posesión de bienes rurales se vuelve valor moral positivo”. Por su parte, DIAN FOX, *Refiguring the hero: From peasant to noble in Lope de Vega and Calde-*

realidad, el casamiento desigual de la hija del villano, Lisarda, con el mariscal del Rey, Otón, figura entre los privilegios no deseados que el Rey le concede a Juan Labrador.

El vínculo genérico que ha establecido la crítica con algunos “dramas de la honra villana” muy famosos en la actualidad, como *Peribáñez* y *Fuente Ovejuna*, no debe hacernos olvidar el desplazamiento de la comicidad que se produce en el desenlace incruento del *Villano*, a diferencia de lo que ocurre en los dramas que finalizan con la muerte o el asesinato de los comendadores a manos de los villanos cuyo honor ha sido ultrajado, tragedias o tragicomedias que están ambientadas, además, en la historia española⁸. Más que la propia mezcla de clases sociales entre la nobleza y el campesinado que se produce en el argumento, me parece que su historicidad es uno de los factores, quizá el más decisivo, para determinar la existencia de las variedades trágicas y tragicómicas dentro del corpus que conforma la comedia nueva.

En cambio, la libertad que se toma Lope de Vega a la hora de solucionar cómicamente el conflicto que enfrenta al rey con el labrador, a pesar de la infranqueable barrera social que existe entre ambos estamentos, tiene mucho que ver con el carácter pseudo-histórico del *Villano en su rincón*. Como resume Victor Dixon cuando se refiere a la intervención final del Rey:

el “mensaje” político que de ella [la comedia del *Villano*] se desprende, y que simboliza tanto el respeto mutuo que se establece entre el monarca y el villano como en los amores de Otón y Lisarda, y de Feliciano y Costanza, es que puede y debe existir, pese a desigualdades insoslayables, un sentimiento de solidaridad e

rón, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1991, p. 59, comenta sobre las comedias con protagonista rústico: “one vehicle of pro-bucolic propaganda in this campaign was the *comedia* which makes a hero of the peasant farmer. This dramatic subgenre is perceived to follow the pastoral or *beatus ille* traditions by idealizing countryside and country people, at the expense of city-dwellers and courtiers”.

⁸ En palabras de J. OLEZA, “Del primer Lope al «Arte nuevo»”, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, p. xxiii: “Cuando el lector se ha habituado a pensar en los dramas de honra villana como dramas históricos de asunto grave, relacionado con la dignidad del villano y con los conflictos entre señores y labradores, a la manera de *Peribáñez* o de *Fuente Ovejuna*, uno topa con piezas que mantienen el esquema, pero con ambientación pseudohistórica y con dramatismo desplazado, como *El villano en su rincón*”.

interdependencia, una armoniosa convivencia, un amor entre los distintos estamentos de la sociedad⁹.

Ahora bien, a despecho de la solución armónica que parece implicar el matrimonio casi obligado en el desenlace habitual de la comedia, justificado además por el sacrificio impuesto a Juan Labrador, hay que observar la anomalía de la comedia *El villano en su rincón* en lo que se refiere también a su estructura dramática. A diferencia de lo que suele ocurrir en el argumento típico de la comedia nueva, la acción principal no es amorosa ya que está organizada en función primordialmente del conflicto de signo ideológico que enfrenta a los dos protagonistas principales, el labrador y el rey, lo que sin duda acentúa la naturaleza política del tema fundamental derivado del proceso de transformación que sufren los campesinos en cortesanos.

Además de propiciar la integración de los campesinos en la Corte, Ludovico resuelve su conflicto interior causado por la lectura de epitafio, que se relaciona con el tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de amplia difusión en la literatura del Siglo de Oro por su carácter retórico y, al mismo tiempo, polémico¹⁰. En el propio argumento del *Villano en su*

⁹ Art. cit., p. 294. Sin embargo, además de este planteamiento idealista basado en el neoplatonismo amoroso, hay que ver, como señala N. SALOMON, *op. cit.*, pp. 663-665, las conexiones con la “realidad práctica” porque el ascenso social del villano tiene también una base objetiva en el enriquecimiento, como le dice Feliciano a su padre: “¿Para qué el cielo te dio / tal cantidad de dinero? / Carece de entendimiento / (perdóname, padre, ahora), / quien en algo no mejora / su primero nacimiento” (vv. 2392-2395).

¹⁰ Como es bien sabido, el mencionado tópico recibe su denominación del título homónimo de un famoso tratado compuesto por fray Antonio de Guevara durante el reinado de Carlos V, publicado por primera vez en 1539. Además, adquiere gran difusión en poesía, a partir de la égloga II de Garcilaso, el tópico asociado al motivo horaciano del *beatus ille*, aunque “the topos of the court as a seminary of vice has a long and lurid pedigree”, como afirma J. ADAMSON, “The making of the Ancien-Régime Court, 1500-1700”, en *The Princely Courts of Europe*, ed. J. Adamson, Seven Dials, London, 2000, p. 24. La comedia protagonizada por Juan Labrador, que incorpora motivos procedentes de la primitiva égloga teatral y del tópico enfrentamiento corte-aldea, se relaciona con un debate literario o retórico heredado del Renacimiento sobre el “fenómeno de la corte, no sólo como centro de emanación y legitimación de poder, sino también del comportamiento específico que se debía seguir en tal lugar, contrario al que se practicaba habitualmente en el medio rural, mucho más directo, auténtico y virtuoso”, en palabras de JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, “La corte en la monarquía hispánica”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 28 (2006), p. 58.

rincón, reaparece una variante del *beatus ille* cuando casi al final del Acto II entonan los músicos una canción para amenizar a los comensales durante la cena que le sirve en su casa Juan Labrador al rey, canción que Lope ya había utilizado en *Los pastores de Belén* (lib. I) como elogio de la vida rústica derivado de la tradición horaciana presente también, por ejemplo, en la égloga segunda de Garcilaso y en las odas de fray Luis:

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse justamente,
que sin tener cuidado
de la malicia de la gente,
a la virtud contraria,
la suya pasa en vida solitaria!
Calientase el enero
alrededor de sus hijuelos todos,
a un roble ardiendo entero,
y allí contando de diversos modos
de la extranjera guerra,
duerme seguro y goza de su tierra
(vv. 1865-1876)¹¹.

Sin embargo, dentro de las tradiciones literarias del “menosprecio de corte” y del *beatus ille* asociadas al tema fundamental del *Villano*, subyace no sólo la oposición corte-aldea, sino la nostalgia de la vida campesina que se produce en el interior de la sociedad cortesana por cuanto el argumento recrea un conflicto ideológico que, a pesar de la ambigüedad o de la complejidad de los varios aspectos que estamos viendo, se orienta claramente desde la óptica e intereses del monarca, de quien el villano filósofo resulta ser víctima propiciatoria. Soy consciente de que algunos críticos han interpretado el significado de la comedia como si fuera resultado del enfrentamiento entre corte y aldea en condiciones de igualdad, con un perfecto equilibrio entre los dos polos de la oposición: “La comedia logra hábilmente, al mismo tiempo, parecer que exalta la vida rural y todo lo que representa Juan, y rendir extravagantes cumplidos a las virtudes

¹¹ Esta canción, que tiene su réplica en otra con la que el Rey acompaña la cena que ofrece en su Corte al labrador, que comienza: “Cuán bienaventurado / un hombre puede ser entre la gente” (vv. 2880-2881). Señala FRANCES DAY WARDLAW, “*El villano en su rincón*: Lope’s rejection of the pastoral dream”, *BHS*, 58 (1981), p. 113, la centralidad del mito pastoril en la estructura del *Villano*: “the pastoral dream is the central issue of the play”.

de la monarquía e, implícitamente, de la vida cortesana”, según opina McKendrick¹².

Sin menospreciar el carácter conflictivo e incluso ambiguo del *Villano en su rincón*, creo que no existe ambivalencia, en condiciones de auténtica igualdad o de perfecto equilibrio, entre el modo de vida cortesano y el de la aldea representados en la comedia, ya que la idealización de la sociedad campesina se produce como contrapeso de la sociedad cortesana cuya mentalidad, en definitiva, es la predominante en la realidad histórica y también en la ficción teatral. Como afirma con una imagen muy gráfica J.P. Smith sobre *Peribáñez*, a propósito de esta misma dicotomía: “la isla del idilio campesino (supuesta) está totalmente rodeada por el océano de la influencia noble”¹³.

De acuerdo con nuestra argumentación, resultan comprensibles también las críticas hacia determinados vicios atribuidos a la vida cortesana puestas en boca de los villanos rústicos (Fileto, Bruno y Salvano), criados de Juan Labrador quien, a su vez, rechaza de entrada las ambiciones que, según la imagen habitual, son propias de la Corte:

Parezco un hombre opuesto
al cortesano, triste
por honras y ambiciones,
que de tantas pasiones
el corazón y el pensamiento viste,
porque yo, sin cuidado
de honor, con mis iguales vivo honrado
(vv. 392-398).

Si dejamos a un lado el carácter excepcional del villano, calificado por sus propios hijos de “bárbaro” (v. 536) y de

¹² *El teatro en España (1490-1700)*, trans. J. A. Desmonts, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1994, p. 99. En las páginas dedicadas al *Villano en su* libro posterior, profundiza la estudiosa británica en lo que ella denomina: “the play’s apparent ambivalence”, *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, Tamesis, London, 2000, p. 188, si bien reconoce McKendrick la centralidad del papel que desempeña la monarquía: “the mystic of centralized monarchy and its social reverberations” (p. 190), hasta el punto de afirmar que se puede leer la comedia de maneras diametralmente opuestas: “It is possible, just about, to read the play in diametrically opposed ways”; luego añade: “Both value systems are fully present at the end... Country ethos and court ethos are maintained in tension” (pp. 194 y 195).

¹³ *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, trad. C. Torre, Castalia, Madrid, 1995, p. 161.

“monstruo” (v. 587) por su deseo obsesivo de no ver al rey, las críticas hacia la Corte se explicarían en *El villano*, sobre todo, por su finalidad cómica aunque no exenta de ironía o incluso de carácter satírico, por la visión distanciada e ingenua que manifiestan los personajes rústicos. Está muy marcado en determinadas escenas campesinas del *Villano* el ambiente festivo que se asocia al teatro pastoril desde las églogas que compone Juan del Encina a finales del siglo xv. Tan sólo un ejemplo entre varios, cuando el labrador Fileto se refiere al amor cortesano, afirma, haciendo referencia a los habitantes de la Corte, como los pastores del teatro primitivo: “Son diablos, con sus razones / derribarán a Sansón” (vv. 920-921); si bien será un cortesano quien conquiste el favor de la hija del villano, Lisarda, lo mismo que sucede en las dos últimas églogas teatrales del *Cancionero* (1496) de Encina cuyo argumento deriva de las tradicionales pastorelas y serranillas, como las muy famosas del Marqués de Santillana¹⁴.

Por supuesto, la comicidad aumenta con la llegada de los campesinos a la Corte en París al final del acto tercero. Comenta Fileto: “Luego que vine a este mundo / de la Corte, eché de ver, / Bruno, que había de ser / alcahuete o vagamundo” (vv. 2630-2635). El mismo Fileto hace otra observación irónica en la que se ha querido ver una crítica hacia la solución que adopta el rey en la comedia de convertir en ociosos cortesanos a los productivos labradores, contribuyendo de paso a la despoblación del campo¹⁵:

¹⁴ Hablando del “villano cómico”, afirma N. SALOMON, *op. cit.*, p. 37: “Al hacer del amor un impulso del alma reservado a una élite aristocrática –en todos los sentidos de la palabra–, los neoplatónicos del siglo xvi ahondaron más aún en la zanja existente entre el concepto del amor refinado propio de los cortesanos y el amor primitivo y sin arte, atribuido a los palurdos”. Buen ejemplo de esta concepción sería el juego que sostienen en *El villano* Bruno y Salvano (vv. 1423-1463), que parodia la tradición cortesana de las “cuestiones de amor”, muy difundida a partir de un episodio del *Filocolo* de Boccaccio. Está presente también en el argumento del *Villano*, al inicio del acto tercero, la recreación de los trabajos campestres característicos del “villano pintoresco y lírico” (N. Salomon), como el de la recolección de la aceituna más propia del folclor andaluz que del imaginario país de Francia donde se ubica la acción de la comedia, en sendas canciones-danzas: “¡Ay fortuna, / cógeme esta aceituna!” (vv. 2027-2028) y “Deja las avellanicas, moro, / que yo me las varearé” (vv. 2069-2070).

¹⁵ En palabras de D. Fox, *op. cit.*, p. 74: “The king’s solution violates social *decorum*; more to the point, at the end of the play, Ludovico embarks on what is in effect a catastrophic fiscal policy by depriving the nation of its

Agora acabo de ver
 que hay acá más de un oficio,
 que es vicioso su ejercicio,
 y viste y come a placer.
 Si no hobieran los señores,
 los clérigos y soldados
 menester tantos criados,
 hubiera más labradores.
 Vase un cochero sentado
 que todo lo goza y ve:
 ¡mal año, si fuera a pie
 con la reja de un arado!
 (vv. 2670-2681).

En relación con el posible conflicto sociológico derivado de la transformación de los labradores en cortesanos, existe también un conflicto generacional puesto de relieve por N. Salomon al estudiar la “oposición de las generaciones villanas [que] aparece en *El villano en su rincón*” (p. 668). Podría añadirse un testimonio posterior cuando, en la continuación de *Los Tellos de Meneses* (1625-1630) que ha sido atribuida a Lope con el título de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, Tello el Viejo evoca, como hace también Juan Labrador, la vida pastoril y defiende los anticuados valores campesinos en contra de la opinión de su hijo, quien considera inevitable la “policía”, es decir, la sociabilidad de la vida cortesana que conlleva la monarquía. Le reprocha el joven Tello a su padre:

ese modo de vivir
 no es de hombres, es de animales.
 Hasta ahora, desde Adán,
 que el mundo estaba en mantillas,
 y les daban las orillas
 aguas y las bellotas pan,
 estudiaron policía
 los hombres; las soledades
 trocaron por las ciudades,
 hubo rey y monarquía.

most valuable asset, the successful and productive farmer, and that farmer's successors as well”. Desde una perspectiva sociológica, J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 311, se refiere a las comedias de ambientación rústica como un medio de “propaganda efectiva en contra del absentismo y a favor de la vuelta al campo”, en la línea de los estudios de N. Salomon y de Maravall.

Las leyes fueron también
instituto celestial
para castigar el mal
y para premiar el bien¹⁶.

La misma oposición padre-hijo con respecto a la vida cortesana aparece también, con anterioridad, en la comedia palatina *Ursón y Valentín* (1588-1595), puesta en boca de Belardo, pseudónimo habitual del propio Lope: “Estése [el rey] en su palacio / y déjeme en mi choza”, a quien su hijo Fileno reprocha: “Calla, padre, en mal hora: / bien parece que es viejo y que caduca, / pues ¿no se huelga ahora / de ver al rey?” De hecho, el mencionado personaje de Belardo, en *Ursón y Valentín*, manifiesta larvado el mismo conflicto que Juan Labrador:

El que vive en aldea,
tan cerca de la corte, no se alabe
que soledad desea,
en sí el distrito de la corte cabe
el suelo donde habita,
corte será lo que a la corte imita¹⁷.

Incluso como lectura en clave biográfica, podríamos relacionar la entrada de Juan Labrador al servicio de Ludovico con las aspiraciones de acceder al mecenazgo de los Austrias que manifestó Lope de Vega a lo largo de su vida, especialmente después de la muerte de Felipe II, según ha estudiado E. Wright¹⁸. Tan sólo recordaré ahora cómo la máscara del personaje rústico o de humilde origen, en la tradición pastoril desde las églogas de Virgilio hasta las de Encina, sirve para manifestar tanto las secretas aspiraciones del escritor como para justificar sus peticiones dirigidas a los mecenas cortesanos. Además, nuestro autor había utilizado con mucha frecuencia el pseudónimo pastoril de Belardo, tanto en romances como en comedias¹⁹. De hecho,

¹⁶ *Valor, fortuna y lealtad*, en *Obras selectas, I*, ed. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1991, p. 446.

¹⁷ *Ursón y Valentín*, en *Comedias, III*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, p. 235.

¹⁸ *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press-Associated University Press, Lewisburg, 2001.

¹⁹ Como resume A. CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1979, pp. 137-138: “Se consagra Belardo como personaje de comedias; como pastor a orillas del Tajo, Tormes y Jarama; como desengañado

el rey se dirige al auditorio, poniendo fin a la representación en nombre del comediógrafo:

Aquí, Senado discreto,
El villano en su rincón
acaba por gusto vuestro,
besándoos los pies Belardo
por la merced del silencio
(vv. 2969-2973).

Al margen de las connotaciones cómicas que posee la tradición pastoril desde el teatro primitivo, en *El villano en su rincón* las divergentes interpretaciones de la crítica derivan fundamentalmente del enfrentamiento, en aparentes condiciones de igualdad, entre el villano filósofo y el monarca quien, sin embargo, acaba imponiendo su regia voluntad. No es de extrañar, por tanto, que la lección ejemplar de la fábula protagonizada por Juan Labrador y el rey Ludovico, al integrar al rústico en su más estrecho círculo cortesano, adquiera una indudable dimensión política asociada a la centralidad del lugar que ocupa el monarca en la Corte, sin que por ello sea necesario reducir el tema fundamental del *Villano en su rincón* a una determinada tesis. Como afirma Alban K. Forcione en una reciente monografía a propósito de la representación del monarca: *Majesty and humanity* –según reza el título de la misma–, la comedia que comentamos de Lope constituye: “one of his most puzzling political plays”²⁰. En efecto, la crítica actual ha sabido observar la complejidad que implica la doble imagen

jardinero en las huertas de Valencia, y como pasivo espectador en la novela pastoril de Lope *La Arcadia*. Es actor e histrión de Lope (su homónimo más favorito) y el prototipo teatral del galán pastoril. En la comedia *La difunta pleiteada* se presenta a sí mismo como gracioso, como protagonista en *Belardo el furioso* y como figura cómica en *Si no vieran las mujeres*, una de sus últimas comedias. Se viste de labrador y forma pareja con Belisa en *Laura perseguida*, mostrando profundo dolor por la muerte de su amada. Como figurón y gracioso se dirige al público y cierra, con cómicos estribillos, varias comedias: *El acero de Madrid*, *Los esclavos libres*, *El hidalgo Bencerraje*, *El villano en su rincón* y *Obras son amores*”.

²⁰ *Majesty and humanity: Kings and their doubles in the political drama of the Spanish Golden Age*, Yale University Press, New Haven, 2009, p. 24. Para un análisis más amplio, remito al extenso capítulo primero de la misma monografía “King and philosopher: *El villano en su rincón*” (pp. 24-100), en el que explora su autor las implicaciones no sólo políticas, sino ideológicas y culturales, que conlleva la humanización de la majestad real: “Majesty

del monarca dramatizada en el teatro lopesco por la interacción conflictiva que se produce entre la humanidad del rey y su papel institucional en la organización de la sociedad, que de acuerdo con la propuesta formulada en algunos de los influyentes estudios de José Antonio Maravall, tendía a verse con anterioridad de manera excesivamente simplista o simplificadora.

De hecho, dentro de la visión de conjunto que sobre el teatro barroco propugnó en la década de los años setenta Maravall, especialmente en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, la comedia del *Villano en su rincón* aparece mencionada en repetidas ocasiones como ejemplo del interés que manifiesta Lope por el mundo campesino y especialmente por la figura del labrador rico cuya integración en la sociedad monárquico-señorial mediante la honra atribuida a los villanos tiene el propósito, según Maravall, de fortalecer el sistema de privilegios estamentales: “Todo el esfuerzo de consolidación del régimen de estratificación social inspirado en el principio del privilegio, tal como se desenvuelve en el siglo XVII, tiene su punto de apoyo en la monarquía. Es decisivo para comprender este aspecto el análisis de una obra como *El villano en su rincón*, de Lope”²¹.

Concebido desde la perspectiva de la historia social, el paradigma maravalliano ampliado en *La cultura del Barroco* interpreta la comedia no sólo como medio de propaganda del régimen monárquico-señorial, sino como instrumento de socialización que legitima el orden estamental en la época de los Austrias. Sin negar la valoración positiva de la monarquía que se proyecta en la comedia lopesca, la crítica ha ido matizando desde los mismos años setenta la concepción propagandística del teatro barroco porque, en lo que se refiere al menos a la representación del monarca, hay que tomar en consideración otros factores dada la variedad de las convenciones genéricas características de la comedia nueva. La oportuna introducción de Luciano García Lorenzo al volumen colectivo *El teatro clásico español a través de sus monarcas* nos exime de reseñar de manera más pormenorizada el estado de la cuestión que se refleja en las actuales interpretaciones, algunas de las cuales han llegado a invertir o subvertir la imagen teatral de un Lope conformista

might be eternal and unchanging in its splendor, but the mortal individual in whose body it inheres must be perfected” (p. 43).

²¹ *Teatro y literatura en la sociedad barroca* [1972], ed. corr. y aum. de F. Abad, Crítica, Barcelona, 1990, p. 75; comp. *La cultura del Barroco* [1975], 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1983.

o propagandista de la sociedad monárquico-señorial, descubriendo en sus textos una orientación de signo contrario que no podría manifestarse abiertamente a causa de la censura y de la calculada ambigüedad del comediógrafo²². Martínez Berbel se refiere, en este sentido, a la variedad de interpretaciones existentes en la actualidad sobre *El villano*: “Entre la actitud casi servil que se le atribuyó durante mucho tiempo y este nuevo *attegiamento* casi revolucionario proveniente de las teorías más historicistas”²³.

La propuesta de Maravall sobre *El villano en su rincón* y la imagen del monarca en la comedia de Lope ha sido actualizada por la crítica, atendiendo no sólo a aquellas obras en las que se ofrece una imagen positiva de la autoridad real, algunas tan conocidas como *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna*, sino mediante el comentario de otras comedias menos difundidas en la actualidad en las que se dramatizan conflictivas relaciones de vasallaje y abusos de poder en los que incurre no sólo la nobleza, sino también la realeza. Entre estas últimas, hay algunos dramas que ilustran el derecho de resistencia e incluso el tiranicidio defendido en la teoría política de la época por Mariana, entre otros tratadistas e historiadores. Así, en *El tirano castigado* (1599-1603) una revuelta popular sirve para deponer al bastardo Teodoro después de que éste ha usurpado el trono de Cerdeña, en *La fe rompida* (1599-1603) una villana llamada Lucinda violada por el rey de una imaginaria Arcadia obliga al monarca a casarse con ella tras organizar una rebelión popular. Atribuyendo a comediógrafos como Lope una práctica que entra en contradicción con el argumento de comedias como las citadas, Maravall afirma: “La unanimidad de la doctrina es completa. Aunque el rey ataque el honor de su vasallo, aunque se le reconozca tirano, no es posible alzarse contra él, porque incluso en tal supuesto, proceder contra él sería traición”²⁴.

²² L. GARCÍA LORENZO, “De dioses a bufones. Los reyes en el teatro clásico español”, en su ed. citada de *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, pp. 9-18.

²³ “Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión acerca de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. García y M. L. Lobato, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, p. 21.

²⁴ *Teatro y literatura*, p. 81. Sin embargo, el planteamiento de Maravall ha alcanzado gran repercusión incluso entre las corrientes neohistoricistas; ANTHONY J. CASCARDI, “The Spanish *Comedia* and the resistance to historical change”, *Ideologies of history in the Spanish Golden Age*, Pennsylvania State

De manera genérica, cabe establecer unas conclusiones muy diferentes a las que propone Maravall con respecto a la imagen del monarca y a la relación que existe en la comedia lopesca entre los vasallos y sus gobernantes, tanto nobles como reyes, cuyo poder aparece regulado en sentido fuertemente jurídico, de tal manera que se ven obligados a gobernar conforme a la justicia y no por mero capricho de su voluntad, según propone también la teoría política de la época y queda reflejado en la práctica por la organización polisindial característica del gobierno hispánico de los Austrias²⁵. Dentro del contexto histórico al que pertenece, Lope dramatiza el complejo simbolismo asociado a la figura del monarca, explorando las problemáticas relaciones que mantiene con sus vasallos, como afirma Jodi Campbell a propósito de la representación simbólica del rey en la comedia, que se puede interpretar incluso como un aviso sobre los consecuencias negativas del poder absoluto:

This sense of King as symbolic figure was adapted very easily to the stage, and its frequent appearance among the stock characters of the *comedia* can demonstrate the ways in which playwrights approached problematic relationships of authority and how their audiences expected these to be resolved²⁶.

University Press, Pennsylvania, 1997, p. 45: "The literary and ideological closure that the *comedia* is able to achieve depends, as in the final scenes of *Fuenteovejuna* and *Peribáñez*, on the authorization of recognition by those who wield social power: the father, the feudal lord, or the perfected image of these, the king".

²⁵ Entre otros estudios basados en la dualidad de la figura del rey, el de RICHARD A. YOUNG pone de relieve su doble carácter: *institucional*, que no se pone en tela de juicio, y *personal*, mucho más controvertido, si bien no creo que el monarca esté sometido tan sólo a la justicia: "no menos que el vasallo, está el monarca sujeto a la ley por quedar bajo la jurisdicción directa de Dios que guía y castiga los actos del rey" (*La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1979, p. 81), puesto que hay comedias de Lope en las que son los propios vasallos quienes se enfrentan al rey. Actualmente, existen sobre el mismo tema diversas visiones de conjunto en la bibliografía publicada durante la última década, además de las monografías ya citadas de MCKENDRICK: *Playing the king* y de FORCIONE: *Majesty and humanity*, como las de JESÚS GÓMEZ, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, UAM Ediciones, Madrid, 2000; JODI CAMPBELL, *Monarchy, political culture, and drama in Seventeenth-Century Madrid. Theater of negotiation*, Ashgate, Bodmin (Cornwall), 2006; ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Tamesis, London, 2009.

²⁶ *Op. cit.*, p. 35. Añade CAMPBELL, sobre los abusos de poder cometidos por el monarca: "Most of the plays that included kings as major characters

En la comedia lopesca, ciertamente, se exalta una y otra vez la figura del rey justiciero, como proclama desde su mismo título *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623), mientras que, en caso contrario, se legitima la venganza del vasallo injustamente deshonrado, según pone de manifiesto, por ejemplo, *El Príncipe despeñado* (1602) cuando dramatiza el asesinato del rey de Navarra que da título a la comedia. Entre ambos extremos, existe una casuística variada en torno al monarca que se arrepiente de su comportamiento inmoral, como es la pasión adúltera que siente el monarca protagonista de *La corona merecida* (1603), ambientada en la historia castellana e inspirada en la “resistencia honrada” con que María Coronel, doña Sol en la comedia, vence la concupiscencia regia de Pedro I, representado con el nombre de Alfonso VIII en la ficción teatral.

Como afirma Carmen Sanz Ayán, al generalizar sobre el tratamiento que recibe la figura del monarca en el conjunto de la comedia ya en tiempos de Felipe IV: “cuando además de la condición humana, el monarca traiciona su esencia y no respeta los ‘límites’ de la ley natural que condicionan el ejercicio del poder, es condenado en escena incluso a muerte si no se arrepiente de sus errores y modifica su actitud”²⁷. En contra del absolutismo, y a diferencia de la tesis que proclama desde el título la comedia atribuida a Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, el sentido legal de la justicia, no sólo divina, limita el poder del monarca en la comedia lopesca.

Sin embargo, en el conflicto dramatizado por *El villano*, el imaginario rey francés no comete delito alguno en contra de la honra de su vasallo, ya que se trata únicamente de la oposición de voluntades que se origina al enfrentar la utopía pastoril representada por Juan Labrador con las exigencias impuestas por la sociedad cortesana cuya cúspide personifica Ludovico. “Pero ¿cuál es la lección moral de esta moralidad?”, se preguntaba Bataillon, y se respondía: “*Es preciso ver al rey*. Moral para uso de esas cortes en que el ceremonial está organizado como una liturgia y cuyo ejemplar más perfecto será la de Luis XIV,

seemed wary of the dangers of this power [of absolutism]; they saw the potential for its abuse”, y concluye: “In spite of Spain’s historical reputation as a hallmark of absolutism, most Spanish theorists favored the constitutional tradition, believing that the king was ultimately subject to the principles of law, justice, and virtue” (p. 138).

²⁷ “Felipe IV y el teatro”, en *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Real Academia de la Historia-Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2005, p. 272.

el rey Sol, hijo de la española Ana Mauricia, pero que habían tenido sus modelos en la España de los Felipes” (p. 268).

Otros críticos, como hemos visto, han postulado la existencia implícita de un contraste entre la elección de un villano para el cargo de mayordomo, elección personalmente supervisada por el monarca, y la dejación de funciones que hacía Felipe III, y más tarde Felipe IV, cuando delegaban sus tareas de gobierno en los poderosos validos cuya insaciable ambición de acaparar cargos contrasta de manera evidente con el origen humilde de Juan Labrador y con su escaso aprecio por las honras palatinas. Con respecto a validos como Lerma y luego Olivares, por ejemplo, comenta María José del Río Barredo:

Es bien sabido que el valido o favorito solía ser un cortesano que gozaba del favor real y que, como amigo y confidente del soberano, participaba en el gobierno de la monarquía. Por lo general, llegaba a esa posición de intimidad con el soberano escalando puestos en el servicio de la casa real. El duque de Lerma y el conde duque de Olivares aunaron los oficios de sumiller de corps –que también disfrutó Ruy Gómez de Silva, considerado su predecesor en el siglo XVI– y de caballerizo mayor, cargos que le permitían estar de forma casi permanente al lado del rey²⁸.

Además de estas posibles implicaciones relativas al contexto histórico del reinado de Felipe III y al sistema político de su época, la elección de Juan Labrador para el cargo palatino implica, por la renuncia a la libertad personal de la que gozaba en su existencia campesina, una lección sobre el valor que posee la “disciplina social” según el concepto acuñado por G. Oestreich cuando se refiere a la necesaria adaptación del individuo para integrarse en la comunidad política, aceptando las reglas de conducta impuestas por el ceremonial cortesano y sacrificando sus preferencias personales o incluso su vida privada cuando sea necesario. La disciplina social condiciona también el control del individuo cuyos hábitos personales son regulados por el nuevo orden político sustentado en la *auctoritas* del monarca que se manifiesta, de manera más o menos acusada, a través de su presencia escénica en el teatro áureo²⁹.

²⁸ “El ritual en la corte de los Austrias”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, pp. 17-34.

²⁹ En general, se refiere OESTERICH a la evolución de un modo de comportamiento propio de la Corte: “*Auctoritas*, just as under the Roman principate, had to create respect for the personality of the sovereign, his

A pesar del sacrificio impuesto a Juan Labrador, en aras tanto del bienestar familiar como del servicio a la comunidad cuyo orden garantiza el rey, y a pesar de las críticas dirigidas por los villanos hacia los ociosos cortesanos parisinos o hacia su artificioso modo de vida, me parece indudable que no predomina en *El villano* la imagen pesimista del “menosprecio de corte” ya que, según hemos visto, responden los episodios campesinos de esta obra a una función cómica derivada del teatro pastoril primitivo que, por cierto, estaba desde su origen estrechamente relacionado con lo que, en un artículo fundamental para la comprensión de la comedia barroca, J. Oleza denominaba “la práctica escénica cortesana”³⁰.

La importancia decisiva que adquiere en la evolución de la comedia desde el siglo XVI al siglo XVII esa misma práctica escénica dependiente no sólo en sus inicios de los rituales cortesanos se debe relacionar con la creciente importancia que los historiadores atribuyen a la Corte como centro administrativo y político del Antiguo Régimen, pero también como modelo de comportamiento. Porque el enfrentamiento desigual entre los respectivos modos de vida que personifican el villano filósofo y el monarca se inscribe necesariamente dentro del proceso histórico analizado desde los estudios pioneros sobre la Corte del sociólogo Norbert Elias, quien se refiere al hecho de que el progresivo refinamiento de la vida cortesana origina, en contrapartida, la idealización de la vida campestre:

El pretérito asumió el carácter de una imagen utópica. La vida campestre se convirtió en símbolo de la inocencia perdida, de la simplicidad y naturalidad sin cortapisas; se hizo la contrafigura de

superior experience and special knowledge, and his sense of responsibility towards the new political order. Closely linked with it in the new scale of values was *disciplina*”, *Neostoicism and the Early Modern State*, eds. B. Oestreich & H.G. Koenigsberger, trad. D. McLintock, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 268. En particular, a propósito del *Villano en su rincón*, subraya FORCIONE el nuevo poder político asociado a la figura del monarca: “Lope’s play confronts the fundamental issue of the developing new political philosophy as it attempted to come to grips with the seemingly ineluctable striving of the nation-state to concentrate all of its enormous power in the will of the sovereign” (*op. cit.*, p. 68).

³⁰ “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI”, en *Teatro y prácticas escénicas*, t. 1: *El Quinientos valenciano*, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 9-42.

la vida cortesano-urbana, más atada, llena de deberes jerárquicos más complicados y de más fuertes exigencias para el autocontrol del individuo³¹.

Este fenómeno idealizador, en mi opinión, puede servirnos para contextualizar de manera adecuada algunas de las implicaciones que se deducen del conflicto subyacente en *El villano en su rincón*. No se ha subrayado todavía con énfasis suficiente la significación que adquiere para futuras investigaciones sobre el conjunto de la comedia lopesca, y no sólo sobre su teatro específicamente cortesano, la “profunda y amplia renovación de los estudios sobre la corte y la sociedad cortesana en la Europa de la Baja Edad Media y la Edad Moderna” de la que habla Bernardo J. García³². La perspectiva que proporciona este enfoque resulta fructífera, desde un punto de vista metodológico, para sustraernos al dilema planteado por aquellas interpretaciones que, en oposición frontal al supuesto conformismo monárquico y propagandístico de la comedia lopesca, subrayan su carácter subversivo y crítico con la monarquía. En el caso particular del *Villano en su rincón*, el nuevo equilibrio que alcanzan los personajes de la comedia se produce gracias a la intervención del rey Ludovico cuya función mediadora e integradora dentro de la

³¹ *La sociedad cortesana*, trad. G. Hirata, F.C.E., México, 1982, pp. 286-287. Desde los estudios pioneros de Elias, se han desarrollado diversas corrientes metodológicas en los estudios de la Corte, sobre las cuales se pueden ver diversos panoramas, además de los ya citados de Adamson y Martínez-Millán, como el de A. ÁLVAREZ-OSORIO, “La Corte: un espacio abierto para la historia social”, en *La historia social en España. Actualidad y perspectivas*, coord. Santiago Castillo, Siglo XXI, Madrid, 1991, pp. 247-260; más recientemente, también de JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: “La sustitución del «sistema cortesano» por el paradigma del «Estado nacional» en las investigaciones históricas”, *Libros de la Corte*, 1 (2010), pp. 4-17 (www.librosdelacorte.es).

³² En su introducción al volumen citado, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, p. 7. Al hablar del modelo de corte propuesto por Elias, a partir de la “imagen paternal del rey como protector de sus familiares y favoritos”, comenta TERESA FERRER VALLS, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 217: “N. Elias analizó los principales mecanismos de funcionamiento y las peculiaridades estructurales de este tipo de sociedad, que va adquiriendo a partir del Renacimiento cada vez mayor importancia en casi todos los países europeos, y que configura una estructura de poder que impone unas reglas de juego y unos medios específicos de dominio, en la que la figura del monarca actúa a manera de jefe de familia, atrayendo hacia sí a un número importante de individuos de su propio grupo”.

Corte, en cuanto personifica una institución que garantiza el orden social, queda fortalecida en el desenlace a pesar de todo.

Aun cuando persista la complejidad de lecturas proyectadas sobre el tema fundamental de la comedia, para finalizar estas páginas, podríamos sugerir como hipótesis de trabajo que la oposición individual entre el villano y el monarca, con los respectivos modos de vida que personifican, responde a un conflicto de mayor alcance que, en realidad, tiene mucho que ver con la transición hacia la sociedad cortesana y con una forma específica de gobierno que no implica la vuelta al feudalismo, ni tampoco la resistencia de la comedia al cambio social, o bien el camino inevitable hacia el absolutismo, sino un modelo organizativo en el que se dramatizan las estrechas relaciones personales características del Antiguo Régimen, cuando el ejercicio de la política no estaba aún institucionalizado.

JESÚS GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid/IULCE